Kobiecy Św. Sebastian: Paralelne linie radykalnej sztuki lesbijskiej Giny Pane i Catherine Opie

Paweł Leszkowicz

Streszczenie : Tekst stanowi analizę porównawczą twórczości dwóch nowoczesnych artystek, Włoszki Giny Pane i Amerykanki Catherine Opie. Obydwie sięgają po performance i autoportret, oraz podejmują tematy związane z tożsamością lesbijską. Wspólna dla nich jest również problematyka cierpienia, bólu i związków między kobietami. Artystki tworzyły jednak w dwóch różnych kontekstach kulturowych. Pane w Europie Zachodniej czasów rewolty obyczajowej lat 60. i 70. XX wieku. Opie jest aktywna w sztuce amerykańskiej od lat 90. XX wieku i uczestniczy w przemianach w polityce obyczajowej od kryzysu AIDS i radykalnego ruchu queer po współczesną asymilację społeczności LGBTQ. Tłem historycznym dla prowadzonych rozważań jest tradycja i symbolika związana ze św. Sebastianem; obydwie artystki wykorzystywały ikonografię tego męskiego homoerotycznego idola w swych wywrotowych przedstawieniach kobiecości i seksualnej odmienności. Sztuka artystek zostaje zestawiona, poddana interpretacji z uwzględnieniem różnych kontekstów, podobieństw i różnic, oraz postawiona wobec współczesnych wyzwań artystycznych i politycznych związanych z kulturą queer.



Rys. 1: Catherine Opie, "Julie (play piercing)." Girlfriends. New York: Barbara Gladstone Gallery (2010)

Catherine Opie

Amerykańska artystka fotografii Catherine Opie to jedna z gwiazd sztuki współczesnej. W 2008 roku Guggenheim Museum w Nowym Jorku zorganizowało jej retrospektywę pt. *Catherine Opie. American Photographer* . Opie to również artystka, która weszła w obszar kultury popularnej. Jej kultowe portrety lesbijskich środowisk transgenderowych i sadomasochistycznych, powstałe na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, pokazywane były w takich serialach telewizyjnych jak *Six Feet Under* and *The L-Word* . Tak jak te przełomowe produkcje stacji kablowych HBO i Showtime, tak i fotografie Catherine Opie mają kluczowe znaczenie dla współczesnej tożsamości i wizualności spod znaku queer, szczególnie w lesbijskim wydaniu. Tożsamość artystki zawsze była w centrum jej sztuki i perspektywy spojrzenia na amerykańskie społeczeństwo.

Opie osiągnęła wielki artystyczny sukces, dokumentując na swych pięknych fotograficznych obrazach różne rodzaje "queerowych" społeczności w Stanach Zjednoczonych przełomu XX i XXI wieku. Poszukując specyfiki amerykańskiej różnorodności, a zarazem unifikacji, fotografowała portrety: surferów, piłkarzy ze szkół średnich, lesbijskie rodziny i pary z różnych stanów, ale także amerykańskie autostrady, architekturę, centra handlowe i domy. Ze względu na to poszukiwanie amerykańskiej esencji Guggenheim Museum przyznało jej status współczesnego "amerykańskiego fotografa" w randze takich mistrzów jak Dorothea Lange czy Walker Evans.

Na zawsze niezapomniane pozostaną jej wczesne portrety osób transgenderowych z serii *Being and Having* (1991) i *Portraits* (1993-97). To one właśnie towarzyszyły, często jako rodzaj "ilustracji", artykułom o Judith Butler i performance płciowym, gdy w latach dziewięćdziesiątych teoria ta rozpoczynała swą globalną dominację. Portrety kobiet performujących różne rodzaje lesbijskich tożsamości kobiecych i męskich, a szczególnie pomieszanych płciowo, wprowadziły przebojem Opie w świat sztuki współczesnej oraz teorii gender i queer.

Jednak jako najbardziej wstrząsające w historii amerykańskiej sztuki nowoczesnej, tuż obok *Portfolio X* (1978) Roberta Mapplethorpe, pozostają trzy autoportrety, które Opie wykonała samej sobie, gdy była częścią sadomasochistycznej lesbijskiej subkultury w Los Angeles.

Owe trzy wywrotowe i szokujące arcydzieła to *Self-Portrait/Cutting* (1993), *Self-Portrait/Pervert* (1994) i *Self-Portrait/Nursing* (2004). Dwa pierwsze to autoportrety samotnego sadomasochistycznego

rytuały, gdzie artystka jest zarówno sadystką jak i masochistką. Wszystkie trzy łączy stylizacja na renesansowe autoportrety, dekoracyjne tkaniny jako tło i centralna pozycja siedzącej autorki konfrontującej widza swym "bolesnym" ciałem.

Na *Self-Portrait/Pervert* trudno mi patrzeć do dzisiaj. Opie pozuje centralnie, tronując niczym królowa, na tle ornamentalnej draperii. Zamiast korony ma jednak czarną skórzaną maskę szczelnie przylegającą do jej głowy, aż po szyje. Jej duże piersi są odsłonięte, nad nimi na ciele wycięty został napis "pervert", który spływa krwią. Najgorsze są jednak ramiona artystki, w równym rzędzie całe przekute dziesiątkami igieł. Całość emanuje ogromem bólu, rytualną pozą i dumną ekspozycją. Krwawe znamiona prawie wydostają się na powierzchnię fotografii.



Rys. 2: Catherine Opie, "Catherine, Melanie & Sadie Rain," z serii Domestic (1995-1998)

Ten rodzaj bólu i cięcia przerzuca mnie w czasie. Do Francji lat siedemdziesiątych XX wieku i innej artystki, która dziś jest zapomniana, a jednocześnie uznawana za boginię w hermetycznych kręgach radykalnej sztuki performance. Chodzi o Gine Pane (1939-1990), która zmarła właśnie wtedy, gdy Catherine Opie zaczynała wykonywać swoje transgresywne

portrety i autoportrety.

Twórczość Giny Pane chciałbym opisać w odniesieniu do jej aktualnej recepcji we współczesnej sztuce lesbijskiej. Catherine Opie wydaje się przetwarzać klasyczne performance Pane w swoich fotografiach z lat dziewięćdziesiątych, pomimo ich zakorzenienia w amerykańskie tradycji fotografii portretowej i lesbijskiej społeczności L.A. Relacja pomiędzy tymi dwiema lesbijskimi artystkami Pane i Opie, pochodzącymi z tak dwóch różnych pokoleń, pozwala po pierwsze zapytać o trwałość motywu cierpienia w sztuce queer, a po drugie spojrzeć na sztukę współczesną jako lesbijskie i gejowskie archiwum historii.

Tożsamość seksualna stanowi główny temat fotografii Catherine Opie, w przypadku akcji Giny Pane trzeba wydobyć ten sens jej działań z innych znaczeń przypisywanych sztuce performance tamtego okresu. Dla Pane ważnym kontekstem jest rewolta obyczajowa i polityczna lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Historyczny punkt odniesienia stanowi paryski maj 1968 roku, artystyczny - europejski *body art* lat siedemdziesiątych. Dla Catherine Opie tym kontekstem jest amerykańska polityka i teoria queer, lesbijski sadomasochizm i transgenderyzm z lat dziewięćdziesiątych oraz epidemia AIDS.

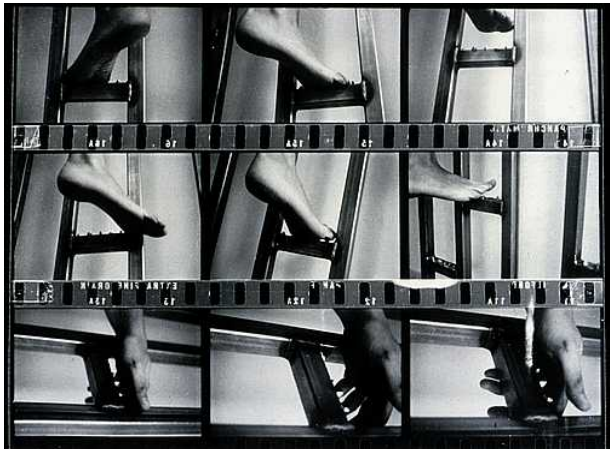
Czasami inni artyści pomagają nam dotrzeć do głębokiego sensu życia i dzieła ich poprzedników. Dotychczas krytycy wzmiankowali kwestię seksualnej tożsamość Pane jedynie na marginesie, koncentrując się na szeroko rozumianej kobiecości, religii lub polityce *body art* . Dlatego sztuka Gina Pane wciąż pozostaje zamknięta i coraz bardziej niezrozumiała w miarę narastania legendy. Catherine Opie w swoich krwawym autoportretach składa hołd poprzedniczce i otwiera dotychczas pomijane, a wciąż aktualne pokłady znaczenia. Tożsamość homoseksualna, która wyłoniła się jako wielki temat nowoczesności w kulturze i społeczeństwie w latach sześćdziesiątych, do dzisiaj pozostaje raną konfliktu na ciele cywilizacji. Do kogo najczęściej należy to ciało?

Gina Pane

Dzisiaj pozostały jedynie fotografie. Ból możemy sobie wyobrazić.

Krótkie włosy, koszula w kratę, spodnie. Bosa kobieta wspina się na dziwną metalową kratę przypominającą przyrządy do ćwiczeń. Fotografie najczęściej reprodukowane są w wersji czarno-białej, trudno więc o przyciągnięcie współczesnego widza przyzwyczajonego do efektów wizualnych. Jednak ujęcia są dynamiczne, kobieta pokazana jest w kilku pozycjach na różnych

wysokościach kraty. Wchodzi do góry i schodzi. Ruch w górę i w dół, i tak kilka razy.



Rys. 3: Catherine Opie, Self-Portrait, "Pervert" (1994).

I jeszcze jeden szczegół, szczeble tej metalowej konstrukcji są ostro zakończone. Gdy przyjrzymy się dokładniej, widać sterczącą poszarpaną blachę. I bose stopy i dłonie. Pozostały jedynie fotografie, reszta wydaje się pozostawać na granicy sensu. Wspinanie się bez znieczulenia - *Escalade non Anesthesiee* z 1971 - klasyka i arcydzieło performance lat siedemdziesiątych.

Gina Pane. Dziś jej imię wielu wymawia jako Gina Pain, przekształcając włoskie słowo "chleb" - "pane" w angielski "ból" - "pain". Pane, królowa europejskiego body art'u, przeżywa renesans w sztuce początków XXI wieku, w epoce wirtualnych ciał. Jej akcje z lat siedemdziesiątych były nieustanną demonstracją cierpienia. Nazywana przez ironistów

"tą szaloną kobietą z żyletką", cięła skórę na swoich dłoniach, rękach, plecach, brzuchu, ustach, języku i powiekach. Własna krew i rana były tekstem, którym się posługiwała, pisząc swój *List do nieznajomego* - jej artystyczny manifest. W tym *Liście* z 1974 czytamy: *Jeśli otwieram me ciała, abyś mógł zobaczyć mą krew, to z miłości do ciebie* . Jej ból nie został zmarnowany, te rany wciąż drążą kolejne pokolenia poszukujące znaczeń jej akcji, ponownie wspinając się bez znieczulenia.

A jeśli spróbujemy spojrzeć na sztukę artystki poprzez pryzmat jej wykorzystania przez następców? Wejście w ranę poprzez kolejne przedstawienia. Trudno nie myśleć o Ginie Pane, patrząc na autoportret z 1993 roku autorstwa Catherine Opie. Interpretuje ona dla nas Pane w sposób bezpośredni i wstrząsający, wykraczając poza dotychczasowe wizje krytyków. Cięte rany u Pane i Opie są płytkie, ale wystarczające, aby sączyła się malownicza kreska krwi. Gdy Gina Pane cięła się żyletką podczas swoich performance, były

to cieniutkie nacięcia.

Self-Portrait/Cutting (1993) Opie - to jak przystało na lata dziewięćdziesiąte - duża kolorowa fotografia odbiegająca daleko od ascetyzmu akcji Pane i ich foto-dokumentacji. Opie odwrócona jest do widzów nagimi plecami, siedząc na tle dekoracyjnej ornamentalnej tkaniny. Krótkie włosy łączą ją z Pane. Na nagich, masywnych plecach amerykańskiej artystki wycięto "dziecięcy" rysunek. Domek, chmurka, słońce, a obok schematycznie zarysowane dwie kobiety trzymające się za ręce. Cały rysunek został wykonany czerwoną, płynną kreską, krwią artystki sączącą się z ciętych żyletką ran. Jej autoportret to te pocięte rysunkiem plecy odwróconej do widza tyłem artystki. Rana jako dom dla miłości między kobietami, wycięty na ciele.



Rys. 4: Gina Pane, Escalade non Anesthesiee (1971).



Rys. 5: Gina Pane, Le Lait Chaud (1972).

Cofnijmy się w przeszłość. Plecy Opie, plecy Pane. Nagość i biel. 1972 rok, Paryż, akcja *Le Lait Chaud* . Gina Pane w białej koszuli siedzi plecami do widowni. Tnie żyletką swoje plecy, krew wsiąka w materiał. Plamy czerwieni na bieli, niczym rysunek. Estetyzm. W innym momencie akcji odwraca się do publiczności i przystawia żyletkę do twarzy. Krew na policzkach. Uczestnicy zawsze milczący jakby zahipnotyzowani w czasie performance artystki, nagle wyrywają się z paraliżu i krzyczą: "Tylko nie twarz!". Eksplozja emocji i sensu.

9 listopada 1973 roku w Galleria Diagramma w Mediolanie Gina Pane wykonuje *Azione Sentimentale* . Wchodzimy w przestrzeń trzech pokoi. W pierwszym na podłodze znajduje się kwadrat czarnego aksamitu z białą atłasową różą naszytą w środku. Na ścianie wiszą trzy fotografie, przedstawiające róże w srebrnej wazie - "dedykowane kobiecie przez kobietę" - tak Gina opisała te fotografie. W drugim pokoju odbywa się projekcja na ścianę. Wyświetlany jest portret artystki od pasa w dół, ubranej w białe spodnie i trzymającej na udach bukiet czerwonych róż. W trzecim pokoju odbywa się akcja, tam na podłodze narysowano białą kredą kręgi ze słowem "donna" ("kobieta" po włosku) w środku. Zaproszono do udziału w akcji wyłącznie kobiety. Gina ubrana cała na biało, performowała przed kobiecą publicznością, która siedziała w kręgach.



Rys. 6 Gina Pane, Azione Sentimentale, Galleria Diagramma, Milan (1973).

Gina Pane leżała na podłodze i trzymała bukiet czerwonych róż, który na zmianę odsuwała od siebie i przytulała. Była to seria starannie przybieranych i powtarzanych póz, którą zakończyła, siedząc skulona w embrionalnej pozie i obejmując bukiet. W następnej fazie akcji Pane wbiła sobie osiem cierni róży w przedramię i cięła swoją otwartą dłoń żyletką. Wyciągnięta krwawiąca dłoń była symbolem miłości, która przechodzi z dłoni do dłoni. Artystka zaoferowała tę krew zgromadzonej społeczności kobiet. Zaznaczyć trzeba rolę otoczenia się kobietami w tej akcji i wykorzystywania róży w celu powiedzenia "kocham cię". W czasie cięcia słychać było głosy dwóch kobiet, Włoszki i Francuzki, czytających listy do siebie. Był to listowny dialog miłosny, a jednocześnie opowieść o chorobie i śmierci matki jednej z nich, która otrzymała kondolencyjny bukiet róż od kochanki. Na koniec Gina Pane powtarzała wszystkie początkowe gesty i ruchy z bukietem białych róż. Akcja skończyła się, gdy w drugim pokoju słychać było utwór Franka Sinatry *Strangers in the Night* .



Rys 7: Gina Pane, Azione Sentimentale (1973)

Akcja Sentymentalna pokazuje cechy charakterystyczne dla wielu performance Pane. Były one rozciągnięte w czasie, trwając zazwyczaj godzinę lub dwie i starannie przygotowane w prawie rytualny sposób. Najważniejszą funkcję pełniła repetycja, powtarzanie pewnych znaczących gestów i ruchów oraz demonstracja obiektów. Akcje miały charakter multimedialny, działania artystki łączyły się z projekcjami, odtwarzaniem tekstów,

muzyki, filmowaniem publiczności. Jednocześnie trwało filmowanie i fotograficzna dokumentacja akcji, dokładnie przez Pane zaplanowana na rysunkach przygotowawczych. Fotograf, z którym pracowała, wiedział, w jakim momencie ma rejestrować, Pane to reżyserowała. Cięcie, ranienie, ból występowały tylko w niektórych fazach akcji, ale fotograficzna dokumentacja skupiała się właśnie na nich. Język Pane był bowiem oparty na ranie i bólu, a nie na ciele, które artystka rzadko obnażała. To ból i rana miały wyrwać z paraliżu zarówno ją samą, jak i publiczność. Programowo Pane działała w i przeciwko znieczulonemu społeczeństwu.

W oparciu o dokumentacje fotograficzną i filmową Pane razem ze swoją partnerką Anne Marchand przygotowywały przedstawienia artystyczne, które nazywała "dowodami". Są to najczęściej geometryczne kompozycje z fotografii ukazujących kluczowe momenty akcji: religijne układy ciała, krew, rany, samookaleczenia artystki i ich demonstracje. Dowody z *Akcji Sentymentalnej* są szczególnie piękne. Rytualne pozycje artystki, biel jej stroju, bukiety kwiatów, cięcie, kolce wbite w rękę, wszystko to w kolorach bieli i czerwieni. Biel i czerwień niczym białe i czerwone róże, ciało i krew, i wreszcie krew i mleko, które często pojawiały się w akcjach. Mleko miesza się w ustach artystki z krwią z rozciętych warg lub języka niczym w performance *Autoportraits* z 1973 roku. Kompozycje fotograficzne, artystyczne dowody akcji Giny Pane, są zarazem jej autoportretami, w których obecne są subtelne biograficzne ślady. Dowód z *Azione Sentimentale* pokazuje ją w kilku odsłonach, a jednocześnie za każdym razem fragmentarycznie. Nigdy nie mamy do czynienia z pełną figurą, wykadrowane zostały części ciała i ubioru. Artystka kuli się, nie widać jej twarzy. Twarz znika z wielu fotografii, dążących ku fragmentaryczności, lokalności rany i gestu. Wydaje się, iż indywidualna tożsamość artystki prawie milknie w imię ofiary z jej cierpienia.

Dlatego tak łatwo krytyka dokonuje uniwersalizacji radykalnych gestów, wpisując je w imitację religijnego rytuału, bunt przeciwko alienacji jednostki, przeciwstawienie się znieczulonemu społeczeństwu. Gina Pane jest jednak performerką dekady lat siedemdziesiątych, gdy to, co prywatne, było polityczne, a twórcy *body art* kierowali się etyczną i społeczną odpowiedzialnością. Bolesna poezja akcji Pane przepełniona jest głębokimi i konkretnymi znaczeniami. Nie przypadkiem porzuciła ona tradycyjną sztukę i rozpoczęła swoje akcje po paryskiej rewolcie politycznej i intelektualnej w maju 1968 roku. Kontekst społeczny delikatnie przenika prywatna biografia artystki. Pane urodziła się we Francji, mieszkała w Paryżu, jednak młodość spędziła we Włoszech. Jej ojciec był Włochem, a matka Austriaczką. W jej

sztuce obecne jest przenikanie kultury włoskiej i francuskiej, obydwa języki wykorzystywała w swych akcjach. Dlatego był to dialog miłosny Włoszki i Francuski.

Ramą historyczną, najczęściej przywoływaną w odniesieniu do europejskiego i amerykańskiego masochistycznego *body art* lat siedemdziesiątych, jest wojna w Wietnamie i identyfikacja okaleczających się zachodnich artystów z ofiarami imperialistycznej militarnej i politycznej przemocy zachodnich krajów. U Pane jest to, ale jest też coś więcej, jest kobiecość. W niezliczonych opracowaniach na temat artystki, w internetowych hasłach powtarzana jest informacja, iż Gina Pane uzewnętrzniała nienawiść do samej siebie, jaką kobiety zmuszone są zinternalizować w kulturze patriarchalnej lub że odtwarzała przemoc wobec kobiet obecną w tej kulturze. Jej feminizm jest oczywisty, lecz z dzisiejszej perspektywy tak ogólnie pojęty feminizm również zawiera w sobie niebezpieczeństwo rozpuszczenia w uniwersalizacjach i zaniku sensu. Dlatego autoportret współczesnej lesbijskiej artystki Catherine Opie przywraca nam Gine Pane w jej unikalnej jednostkowości.

To nie był tylko Wietnam. Komentarze krytyków na temat *body art* zaznaczały również, iż w ryzykownych i radykalnych praktykach artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych obecny jest duch rewolucyjnych ruchów praw obywatelskich, który wstrząsały zachodnią cywilizacją, przekształcając ją zupełnie. Podejmowanie ryzyka, narażanie się na cierpienie i agresję dominującego systemu, były doświadczane przez ludzi walczących w imię praw kobiet, kolorowych, gejów i lesbijek. Demokratyczne prawa obywatelskie zostały rozciągnięte na te grupy dlatego, że ktoś podjął ryzyko sprzeciwienia się niesprawiedliwości i dyskryminacji. Ruchy mniejszości w historii rozwoju i humanizacji człowieka to również opowieść o wielu ofiarach, które ciągle są poświęcane. Na ciele społecznym musi pojawić się rana, aby nastąpiło przebudzenie i uzdrowienie. To właśnie w takim kontekście Pane mówiła o interwencji w znieczulone społeczeństwo i wspinała się bez znieczulenia.

Akcja Sentymentalna była wyznaniem miłości pomiędzy kobietami. Kwestia homoseksualnych praw i licznych historii miłości równie wyraźnie doszła do głosu w ramach *Action Melancolique* z 1974, wykonanej w Neapolu. Na początku na scenie siedziały trzy pary, dwie kobiety, dwóch mężczyzn i kobieta z mężczyzną, każda z nich trzymała bukiet. Pane napisała w komentarzach, że umieszczając homoseksualne pary obok heteroseksualnej, odsunęła patologiczne skojarzenia i wytworzyła wspólną przestrzeń uczuciową. Następnie weszła artystka i narysowała serce na swej dłoni i ramieniu, a potem na

nagich plecach siedzącej kobiety trzymającej bukiet.

Można zadać tutaj pytanie. Czy Catherinie Opie w swoim *Autoportrecie/Cięcie* przywołuje właśnie ten moment i składa hołd swojej poprzedniczce? Ważną rolę w tej akcji miała obecność fotografii partnerki Pane - Anne Marchant. Znajdowała się ona na szczycie piramidy z kart tarota ułożonej na podłodze. Właśnie poprzez fotografie Anne, Gina Pane wprowadzała osobiste sygnały w swoje akcje. Krew i rana pojawiły się również w *Akcji Melancholijnej* . Pane nacinała swoje ucho i wbijała pinezki w ramię. Homoseksualna przestrzeń uczuciowa musiała stać się równocześnie przestrzenią bólu. Projekt przemiany był symbolizowany przez akt płukania ust zimnym mlekiem, które ogrzewała w ustach i wypluwała, karmiąc ciepłem zimny i znieczulony świat.

Również *Self-Portrait/Cutting* Catherine Opie był dziełem na temat przemocy, na temat cierpienia, jakim może być okupiony związek dwóch kobiet we wrogim homofobicznym otoczeniu. Wydaje się, iż to współczesne odczytanie związane z homofobiczną agresją wyciętą na plecach Opie, ociekających krwią domowej iluzji, wydobywa prywatne i społeczne aspekty seksualnej tożsamości w akcjach Pane. Cierpienie manifestowane w jej działaniach nie tylko oddawało zawsze aktualne ryzyko walki o prawa obywatelskie mniejszości, ale i prywatną drogę zmagania i oporu. Słowo "agresja" często pojawiało się w słowniku Pane. Pytana o kluczową rolę rany w jej pracach artystka mówiła, że rana oznacza stan ekstremalnej wrażliwości ciała, znak cierpienia, znak zewnętrznej agresji. Rana przywołuje sytuację bycia obiektem agresji, narażenia na przemoc w każdym momencie. Jej akcje, które doprowadzały artystkę do skrajnego psychicznego i fizycznego wyczerpania, miały na celu przełamanie obojętności lub wrogości odbiorców, ujawnienie ich wstrętu i lęków, doprowadzenie do empatii z jej bólem. Pane internalizowała i wydobywała na swoim ciele agresję, która istnieje wobec homoseksualności w zewnętrznym świecie.

Jej akcje oddają zamknięcie jednostki we wrogiej strukturze, uwięzienie w niej jak w pułapce i poddanie torturze. Dlatego tak często pojawia się przerażający rekwizyt kraty. W ramach *Wspinania się bez znieczulenia* to ostra metalowa drabina, którą trzeba było bez końca pokonywać. W pierwszej fazie akcji *Autoportraits* z 1973 roku przez pół godziny artystka leżała na metalowej ramie, pod którą płonęły świece.

Pane wierzyła w sztukę jako polityczną siłę, która ma potencjał prowokowania zmian. Pokaz cierpienia mogła traktować również jako środek transformacji świadomości poprzez uwrażliwienie na

ból innego. Kwestia seksualnej tożsamości pojawia się u artystki na kilku planach. Biograficznym, poprzez współtworzenie ze swoją partnerką Anne Marchand i umieszczanie jej fotografii w akcjach. Tematycznym, poprzez wprowadzanie do akcji wątków homoseksualnych par. Intelektualnym, poprzez deklarowanie pokrewieństwa z innymi twórcami seksualnej awangardy swej epoki.

Strategie oporu

W notatkach Giny Pane z 1968 znajduje się zdanie: *Cunningham i Cage byli inicjatorami nowych relacji, doprowadzali do ich eksplozji* . Jest to odniesienie zarówno do relacji artystycznych, jak i egzystencjalnych. Awangardowy kompozytor i tancerz, John Cage i Merce Cunningham, wspólnie tworzyli i żyli, przekształcając konwencje muzyki i choreografii, w swych dziełach kluczowych dla historii sztuki performance. Sławna kompozycja Cage z 1952 roku *4'33"* to 4 minuty i 33 sekundy ciszy, podczas których pianista na scenie wykonał jedynie trzy ruchy rąk przy fortepianie, nie dotykając klawiszy.

Według interpretacji Jonathana Katza, cisza stanowiła dla Cage metaforyczną odmowę uczestnictwa w opresyjnej kulturze amerykańskiej w czasach senatora Joe McCarthy, prześladującego z jednakową zaciętością komunistów i homoseksualistów. Cisza była formą oporu, odmową uczestnictwa w represyjnej ideologii, a jednocześnie ukryciem się w tym mrocznym okresie. Była również komentarzem na temat unicestwiania seksualnej odmienności w dekadzie lat pięćdziesiątych.

Gina Pane performowała dwie dekady później, w tym momencie w zachodniej kulturze, gdy mniejszości seksualne wyszły z ukrycia, podejmując ryzyko walki o prawa obywatelskie, dlatego ciszę artystka zamieniła na zmaganie się z bólem. Jej autoagresja stanowiła uzewnętrznienie, uwolnienie się z pokładów wiekowej przemocy i ryzyko wynikające z gestów oporu. Catherine Opie w swoich transgenderowych i sadomasochistycznych lesbijskich portretach dokumentuje natomiast kolejną fazę cierpienia, ale i prowokacyjnej dumy z odmienności - queer.

U Giny Pane ciało i seksualność były niej nie tylko polityczne, ale przede wszystkim intymne i psychiczne. Dlatego krytyka podkreśla związki sztuki Giny Pane z francuskim psychoanalitycznym feminizmem lat siedemdziesiątych spod znaku psychoanalizy biseksualnej Helene Cixous i lesbijskiej Luce Irigaray. Obie anty-patriarchalne filozofki podkreślały wyzwolenie kobiecego *jouissance,* czyli rozkoszy/bólu, poprzez lesbijskie

pożądanie przywracające wyparty związek z ciałem matki. Tak jak krew i mleko u Pane, matczyne i kobiece metafory były kluczowe dla stworzenia nowego kobiecego języka twórczości.

W jej performance znajdujemy liczne odniesienia do matczynego ciała pojawiające się w kontekście miłości między kobietami, bezpośrednio w *Akcji Sentymentalnej* lub poprzez erotyczne aluzje. W czasie akcji *Psyche* (1974) Pane odpięła guziki swojej koszuli i pieściła językiem oraz ssała swoją pierś, a następnie nacięła się wokół pępka.



Rys. 8: Catherine Opie, Self-portrait: Nursing (2004).

Po matczyne wątki w swym prowokacyjno perwersyjnym wydaniu sięga też Catherine Opie na trzecim ze swych radykalnych autoportretów. *Self-Portrait/Nursing* (2004) to jej wersja lesbijskiej Madonny. Na tle czerwonej kwiecistej draperii, artystka siedzi na tronie, obnażając swe obfite ciało. Nad piersiami wciąż są blizny po napisie "Pervert". Artystka z troską karmi piersią nagie dziecko trzymane na rękach. Jest zgodnie z tytułem karmiąca, zachowując

przy tym swój transgenderowy "lesbian butch" wygląd. Właśnie z tej perspektywy karmi i roztacza matczyną symbolikę.

W sztuce Giny Pane rana i krew w połączeniu z seksualnością wpływały na masochistyczny element sztuki artystki, charakterystyczny dla wielu przedstawicieli *body art.* Masochizm obecny jest również silnie w otwarcie lesbijskiej wczesnej sztuce Catherine Opie. Dodatkowo u Pane cierpienie ocieka odniesieniami religijnymi związanymi z katolicką ikonografią męczenników, wszystkie te rany są niczym stygmaty. Męczeństwo religijne jest formą dobrowolnego poddania się przemocy w imię wiary, jako dowód. Tożsamość seksualna znajduje się za masochizmem Giny Pane i do pewnego stopnia Catherine Opie.

Św. Sebastian

Pane, podobnie jak wielu gejowskich masochistycznych performerów od Michela Journiaca po współczesnych Franko B i Rona Athey'a, składała siebie w ofierze na ołtarzu homofobicznej cywilizacji. Artyści ci wybierali język cierpiącego ciała, przybierając go w kostium chrześcijańskiego rytuału. W akcie naśladowania Chrystusa, sięgali po symbole przewrotnej religii, która ich prześladowała, raniła, a jednocześnie w centrum swego imaginarium stawiała odrzuconą i poniżoną ofiarę o torturowanym atrakcyjnym ciele. Dlatego dla tradycji sztuki homoseksualnej kluczowa jest postać św. Sebastiana, nie tylko ze względu na ekspozycję nagiego męskiego ciała ale przede wszystkim niesprawiedliwie zadanego cierpienia. Gina Pane i Catherine Opie stają się kobiecymi i lesbijskimi świętymi Sebastianami, przejmują i reinterpretują tą gejowską ikonę kultury zachodniej. Przypomnijmy sobie ramiona przebite igłami na autoportrecie Opie, pineski wciskane w ciało Giny Pane. Przejdźmy do strzał, raniących lecz nie zabijających św. Sebastiana.

Święty Sebastian to największa homoerotyczna ikona chrześcijaństwa. W jaki sposób chrześcijański męczennik mógł przyjąć taką rolę, rozpostartą pomiędzy sacrum a herezją? Odpowiedzialna jest sztuka włoska, gdzie artyści z lubością przedstawiali jego atrakcyjne, nagie, pasywne i ekstatyczne ciało przywiązane do drzewa i penetrowane strzałami przez innych mężczyzn. Podstawowe elementy tego homoseksualnego piktorialnego mitu to młodość, piękno i nagość połączona z fizyczną siłą żołnierza oraz cierpienie i ekstaza. Strzały są erotycznym i fallicznym symbolem, a cały dramat rozgrywa się w zamkniętym militarnym męskim świecie. Do tego sadomasochistycznego scenariusza dochodzi jeszcze status człowieka samotnego i niesprawiedliwie prześladowanego przez

innych. Ponadto św. Sebastian jako orędownik w czasach zarazy, zyskał dodatkową "gejowską" aktualność podczas epidemii AIDS. W XX wieku św. Sebastian został więc nieoficjalnym patronem homoseksualistów.

Oryginalna historia była jednak nieco inna. Jak się dowiadujemy od św. Ambrożego, hagiografa św. Sebastiana, męczennik żył w III wieku n.e. i był brodatym mężczyzną w średnim wieku, rzymskim oficerem gwardii cesarza Dioklecjana. Poniósł śmierć męczeńska w 287 roku w czasie prześladowań chrześcijan, za to, że przyjął naukę Chrystusa i nawracał innych. Cesarz rozkazał swoim łucznikom przywiązać swego byłego ulubionego żołnierza, a ich współtowarzysza, do słupa i przeszyć go strzałami. Św. Sebastian jednak nie zginął, kobieta o imieniu Irena, która chciała go pochować znalazła w nim cząstkę życia i uleczyła go. Św. Sebastian poszedł do cesarza i zarzucił mu barbarzyństwo wobec chrześcijan za co został ponownie skazany i tym razem zatłuczony kijami, a jego ciało wrzucono do ścieku.

W sztuce średniowiecznej na mozaikach jeszcze przedstawiano św. Sebastiana jako brodatego dojrzałego żołnierza w szatach i bez strzał. Od czasu renesansu został jednak chrześcijańskim Adonisem, ukazywanym najczęściej jako spętany sznurem, przeszyty strzałami nagi młodzieniec o ekstatycznej twarzy i biodrach przykrytych coraz bardziej opadającą szatą. Jego przywiązane do drzewa ciało jest rozciągnięte i wyeksponowane. W obrębie ikonografii chrześcijańskiej był jedną z głównych wymówek dla artystów, aby przedstawiać szczegółowe studium pasywnego i zmysłowego męskiego ciała.

W sztuce fin-de-siecle'u Sebastian stał się jednym z dekadenckich idoli perwersji, symbolizującym seksualność wychodzącą poza normy. Status św. Sebastiana jako gejowskiej ikony został wydobyty w kulturze nowoczesnej. Pisali o nim w tym duchu: Oscar Wilde, Gabriele d'Annunzio, Jean Cocteau, Thomas Mann, Jean Genet, Marcel Proust, Garcia Lorca, Tennessee Williams i Susan Sontag. W 1976 reżyser Derek Jarman zrobił kultowy film *Św. Sebastian* . W fotograficznej sztuce Yukio Mishimy, Pierre et Gilles i Wolfganga Tillmansa męczennik pręży się w erotycznym transie bólu, w sposób jeszcze bardziej dosadny niż na barokowych obrazach ekstazy u Guida Reni - barokowego mistrza tanatycznej ekstazy świętego. Teraz św. Sebastiana i jego ciało przejmują homoseksualne kobiety.

Współczesnym Amerykańskim św. Sebastianem jest na pewno Ron Athey. Catherine Opie blisko współpracowała ze Ronem Athey'em, artystą masochistycznego performance, który w dosłownym znaczeniu w swych bolesnych akcjach staje się św.

Sebastianem. Z 2000 roku pochodzi sławna seria fotograficznych portretów pt. *Ron Athey* . Opie ukazuje ciało performera storturowane cięciami, przekłuciami i tatuażami, omdlewające i ułożone w religijnych pozach. Są to portrety monumentalne, monumentalizujące cierpienie i ukazujące muskularne, acz umęczone męskie ciało. Kultowe akcje Rona Atheya to rytuały bólu, odnoszące się do HIV - pozytywnego statusu artysty i perwersji amerykańskiego religijnego fundamentalizmu. Athey był wychowany w ekstremalnej protestanckiej sekcie, ruchu zielonoświątkowym (pentekostalizm), którego psychofizyczny ekstremizm inspiruje jego sztukę. Jest ona wyraźnie polityczna, odnosząc się do nietolerancji oraz seksualnej dyskryminacji, przemocy i obsesji drążącej amerykańskie społeczeństwo. Współpraca Catheriny Opie z Athey'em wskazuje na to, że jest to również wątek bliski artystce, tworzącej swe wczesne radykalne autoportrety, aby prowokować, ale i przeciwstawiać się stygmatyzacji płciowej i seksualnej inności.

Pane-Opie

W 1981 r. Gina Pane po dziesięciu latach wykonywania wyczerpujących akcji porzuciła sztukę performance. Do swojej śmierci na raka w 1991 roku w oparciu o relikty z akcji wykonywała poetyckie kompozycje rzeźbiarskie i fotograficzne nazywane *Partitions* . Dzieła te przesycone są ikonografią trzech męczenników św. Franciszka, św. Wawrzyńca i właśnie św. Sebastiana. Już w cierpieniach, które zadawała sobie w ramach performance obecne były ślady ich męczeństwa, we wszystkich tych nakłuciach, cięciach i przypalaniach. W ten sposób bogactwo symboliki kobiecości Pane dopełniała męskością, obejmując obie płci w swych ofiarnych wcieleniach i zmaganiu się ze znieczulonym społeczeństwem.

Autoportrety Catherine Opie są otwarte na tak wiele kontekstów w kulturze amerykańskiej końca XX wieku, jak performance Giny Pane w kulturze europejskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Zapewne dla Opie ważna jest przynależność do nurtu protestu przeciwko amerykańskiemu konserwatyzmowi obyczajowemu, cenzurze sztuki, homofobii, stygmatyzacji tożsamości nieheteronormatywnych i seksualnie subkulturowych. Ważne jest też tło epidemii AIDS i związanego z nią cierpienia. A wreszcie kwestia lesbijskiej podmiotowości, odstawania od normatywnych modeli kobiecości i poszukiwania w obrębie transgenderowego przekraczania płciowego dualizmu i jego stereotypów.

Poza tymi ogólnymi kontekstami jest w tych autoportretach również typowy dla artystki dokumentalny charakter jej sztuki.

Catherine Opie była częścią lesbijskiego środowiska, które praktykowało sadomasochizm jako formę rytuału, seksu i poszukiwania innego obrazu lesbijskiej seksualności, wychodzącej poza floralną kobiecą delikatność. Tło teoretyczne dla tego sadomasochistycznego stylu życia stworzyły w tamtym okresie książki Pat Califii.

Od czasu "perwerta" na marginesie społeczeństwa i wizualności, Catherine Opie przeszła długą drogę do artystycznej obecności w serialu *The L-Word* i portretowania jego gwiazdy Katherine Moenning (Shane) uśmiechniętej i siedzącej z pieskiem na kolanach. Jest to jedna z fotografii z nowej cudownej serii *Girlfriends* (2008). To portrety sławnych amerykańskich kobiet, które mają "butch dyke" wizerunek i są dla artystki obiektami pożądania. Najsławniejsza lesbijska seria fotografii artystki, która pojawiła się już po radykalnych sadomasochistycznych autoportretach i transgenderowych portretach, zatytułowana jest *Domestic* (1995-98). Sam domowy tytuł wskazuje na zmianę. Są to portrety nie odizolowanych w swej odmienności jednostek, ale par i trójkątów, lesbijskich związków i rodzin, portretowanych w swych domach, w różnych stanach USA. Podróż przez lesbijską szczęśliwą Amerykę klasy średniej.



Rys. 9: Catherine Opie, "Catherine, Melanie & Sadie Rain," z serii Domestic (1995-1998)

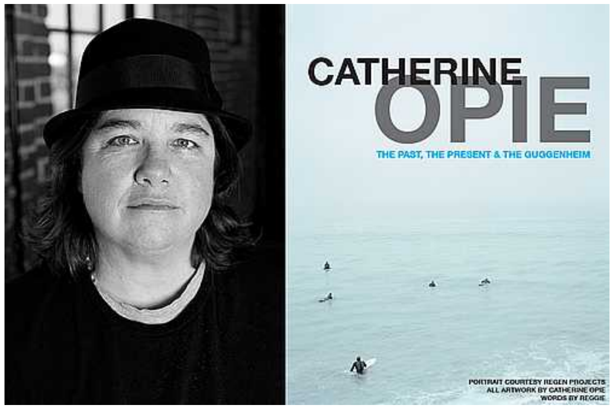
Catherinie Opie mówi, że fotografując te kobiece domy i rodziny, szukała swego własnego marzenia o szczęściu i miłości. Zgodnie z najlepszą dokumentalną tradycją artystyczną rejestrowała również zmieniające się i różnicujące społeczeństwo i model rodziny. Niezwykle prywatne, intymne, a równocześnie antropologiczne portrety kochających się kobiet i dziewczyn z serii *Domestic* pokazują świat, gdzie archetyp św. Sebastiana może odejść w niepamięć. Dla kobiet i mężczyzn. Jest to kolejne

marzenie, którego realizacji Gina Pane chyba sobie jeszcze nie była w stanie wyobrazić w swych akcjach, do końca poświęconych męczeństwu. Dobrze, że u Catherine Opie mógł to być jedynie wczesny etap twórczości i że doczekała życia w społeczeństwie, gdzie "queer" stał się "normal". Jest to przyjazna lesbijska Ameryka Ellen Degeneres!

Jedynie Ron Athey, chyba by się jednak nie zgodził, wciąż boleśnie diagnozując patriarchalne, militarne i religijne perwersje płci i seksualności we współczesnym zachodnim społeczeństwie. Czas św. Sebastiana jeszcze nie minął. Jest wieczny, tak jak sadomasochizm w seksie, relacjach międzyludzkich i polityce. Chyba, że *Domestic* to profetyczne dzieło nowego kobiecego świata, który się powoli otwiera.



Rys. 10: Gina Pane, Self-portrait.



Rys. 11: Guggenheim Museum poster for Catherine Opie's show, New York (2008).

Bibliografia:

Blessing, Jennifer. "Some Notes on Gina Pane's Wounds". *Gina Pane* [katalog wystawy]. John Hansard Gallery, University of Southampton. Bristol: Arnolfini, 2002.

Blessing, Jennifer, Nat Trotman, Dorothy Allison i Russell Ferguson. *Catherine Opie: American Photographer* [katalog wystawy]. New York: Guggenheim Museum, 2008.

Dykstra, Jean. "Opie: The Community of Difference". *Art in America* (December 2008): 128-135.

Katz, Jonathan. "John Cage's Queer Silence or How to Avoid Making Matters Worse." Queer Cultural Center March 24, 2010.

Linder-Gaillard, Inge. "Stigmata, Icons and Reliquaries: Messages from St. Gina". *Gina Pane* [katalog wystawy]. John Hansard Gallery, University of Southampton. Bristol: Arnolfini, 2002.

Tronche, Anne. "If someone is here, they are present". *Gina Pane* [katalog wystawy]. John Hansard Gallery, University of Southampton. Bristol: Arnolfini, 2002.

Paweł Leszkowicz